

POÉTIQUE DE LA RIME

Édité par
Michel MURAT et Jacqueline DANGEL



PARIS
HONORÉ CHAMPION ÉDITEUR
2005

www.honorechampion.com

RIME ET CONTRE-RIME EN TRADITION ORALE ET LITTÉRAIRE

Benoît de Cornulier
Centre d'Etudes Métrique / UMR 7023

1. DOMAINES RIMIQUE ET RYTHMIQUES

Il existe ou a existé, notamment en France, des métriques de tradition littéraire (TL) et des métriques de tradition orale (TO) dans lesquelles la *rime* est, à un niveau élémentaire, une relation entre des expressions métriques, souvent des “vers”, réalisée par une équivalence phonémique; cette équivalence concerne une partie du vers, domaine morphologique de la rime, qu'on peut commencer à caractériser, en même temps que celui du mètre, à partir de ces vers de tradition littéraire (début d'épître de Clément Marot *A une damoy-selle malade*, vers 1540): *Ma mignonne, / Je vous donne / Le bon jour. / Le sejour, / C'est prison ...*; une transcription d'interprétation phonétique (approximative) est notée pour clarifier l'analyse:

<i>vers</i>	<i>nb.vocalique total</i>	<i>nb.voc. de [←DVM]</i>	<i>[DVM→]</i>	<i>nb.voc. de [DVM→]</i>
mamiŋɔ̃nə	4	3	ɔ̃nə	2
ʒəvudɔ̃nə	4	3	ɔ̃nə	2
ləbɔ̃ʒur	3	3	ur	1
ləsezur	3	3	ur	1

On constate que les régularités de mètre et de rime ne concernent pas la totalité de la forme du vers, mais selon le cas l'une ou l'autre de ses parties:

¹ Les notions exposées ici ont été présentées en partie au colloque *Words and Music* (U. of Columbia, avril 2003), à l'UMR 7023 (U. de Paris-8, octobre 2003) et au colloque Bujeaud (Poiré en Vendée, novembre 2003). Pour leurs objections ou remarques, je remercie Andy Arleo, Jean-Louis Aroui, Olivier Bettens (pour d'importantes corrections), Brigitte Buffard-Moret, Jacqueline Toulet-Cerquiglini, François Dell, Karine Devauchelle, Michel Murat et Maria Spyropoulou.

- la partie [DVM→] incluant la dernière voyelle masculine¹ (DVM) avec ce qui suit est le domaine de la rime ;
- la partie [←DVM] incluant la dernière voyelle masculine du vers avec ce qui précède est le domaine du mètre.

Si, pour des raisons de commodité terminologique, on appelle *tonique (T) d'une expression* supposée rythmiquement pertinente la DVM de cette expression, *anatonique d'une expression*^{sa} partie [←DVM] et *catatonique d'une expression* sa partie [DVM→], on peut dire que normalement, comme ici, la partie anatonique d'un vers est le domaine de son mètre, et sa partie catatonique, le domaine de sa rime.

Cette analyse du vers en parties anatonique et catatonique, avec leur intersection tonique, se distingue à deux égards du découpage traditionnel (auquel elle ne prétend pas se substituer) en parties prétonique, tonique et posttonique.

- 1) Alors que l'analyse prétonique/tonique/posttonique est *segmentale* en ce sens qu'elle divise la suite phonique en segments complémentaires, l'analyse tonique/anatonique/catatonique constate un *recouvrement* des domaines rythmiques autour de la tonique.
- 2) L'analyse tonique/anatonique/catatonique n'est pas syllabique, en ce sens qu'elle est indépendante de la division syllabique. Pour peu que la voyelle tonique soit précédée d'une consonne d'attaque (comme la plupart du temps), la syllabe incluant la voyelle tonique appartient par son début à la partie anatonique, par sa fin à la catatonique.

Cette indépendance des domaines rythmiques à l'égard de la division syllabique est essentielle, mais, faut-il croire, intellectuellement dérangement : on est peu habitué à en tenir compte. L'évidence de la division syllabique est telle que, d'une manière naturelle et justifiée, on définit comme toniques, prétoniques ou posttoniques non seulement des voyelles, mais les syllabes dont elles sont les

¹ Une voyelle V est *féminine* si elle est postérieure à la dernière voyelle *stable* (= non réalisation d'*e* instable) d'un constituant grammatical incluant V ; sinon, elle est *masculine*. Cette définition suppose une structure en constituants emboîtée et univoque.

noyaux. Cependant, puisque la définition de l'anatonique et du catatonique se cale exactement sur la voyelle tonique, la consonne qui la précède dans la même syllabe est, de ce point de vue, *prétonique* (*de*), au sens de: antérieure à cette voyelle dite tonique (*de*); ce qui, pour éviter la confusion, sera au besoin signalé ici par un astérisque (*prétonique**, au sens indépendant de la syllabation): ainsi, dans *Le séjour* [ləseʒur], la syllabe [ʒur] est souvent dite *tonique* parce qu'elle a la tonique pour noyau, mais sa consonne d'attaque [ʒ] est, en un sens strict, *prétonique**, et par suite n'appartient pas au domaine (strictement) catatonique qui commence exactement à la (voyelle) tonique de ce mot.

2. L'ILUSION "MÉTRIQUE".

LA RIME

La pertinence stricte des domaines anatonique et catatonique en analyse rythmique tient évidemment au rôle central des voyelles, signaux autonomes dont les consonnes ne sont que des modulations d'attaque et de terminaison. Notre esprit perçoit et traite sans doute les syllabes – quand il les distingue – à partir de leurs voyelles. Et la pertinence métriquement manifeste des parties tonique, anatonique et catatonique d'une expression prosodiquement distinguée tend à montrer que notre esprit reconnaît/traité les formes qu'il associe à cette expression à partir de sa tonique par exploration ou développement en amont ou en aval. Par suite, ces rythmes ou formes directement calées sur les voyelles et, singulièrement, sur la principale d'une expression (en tant que sa tonique) peuvent être décalées, quant aux consonnes pertinentes, par rapport à la division syllabique.

La pertinence des domaines anatonique et catatonique comme parties rythmiques du vers résulte donc de l'intersection de deux principes: 1) ils incluent la tonique comme leur base essentielle, 2) ils se calent sur cette tonique, leur *appui*, soit en amont, (*ana*) soit en aval (*cata*). Les formes rythmiques qu'ils déterminent sont à *tête initiale* ou à *tête finale* en termes de phonologie américaine. On parle parfois à ce propos de pieds ou rythmes *montants* ou *descendants*, caractérisation qu'on peut dire progressive en ce qu'elle s'assujettit à l'ordre séquentiel de l'apparition physique des sons, alors que l'opposition *ana/cata* caractérise des formes à partir du repère de leur construction mentale.

Cette analyse dispense de dire que les voyelles posttoniques du vers sont « non comptées » ou « extramétriques » – comme s'il était

pertinent de signaler que les phonèmes prétoniques sont « extrarhythmiques » ! Elle permet de définir le mètre par une équivalence de rythme anatonique, simplement caractérisée en TL française par une longueur en nombre de voyelles. Le *mètre*, c'est un rythme anatonique régulier, c'est-à-dire un rythme régulier de la partie anatonique de l'expression dont il est le mètre¹. On peut appeler *Illusion "métrique"* l'illusion invétérée suivant laquelle le vers métrique se caractériserait essentiellement par le fait d'être mesuré ou "compté": le rythme anatonique de longueur vocalique 3 de l'injonction [ty.la.bu.klə] (*Tu la boucles!*), employée en contexte non métrique, peut être mesurable sans être métrique au sens de la versification, et de toutes manières il ne « mesure » pas l'expression, qui compte 4 voyelles, mais uniquement sa partie anatonique. La mesure de cette injonction, au sens général, sérieux, du mot *mesure*, ce serait plutôt 4: elle a 4 voyelles, qu'on les compte ou non; et il se trouve que la longueur totale (ici 4) ne semble généralement pas être directement pertinente rythmiquement quand elle diffère de la longueur anatonique².

La rime, qui n'est pas moins « métrique » que le mètre au sens des régularités qui nous concernent, n'est pas du tout métrique au sens commun de ce terme, puisqu'elle ne repose pas essentiellement sur un dénombrement ou une mesure. Dès lors que la partie catatonique de l'expression rimante est distinguée, on peut au moins provisoirement la définir ainsi :

La *rime* est une relation entre expressions réalisée par une équivalence de leurs séquences de phonèmes catatoniques (réduites aux voyelles dans le cas de la rime vocalique ou assonance).

¹ En cas de récupération de valeurs rythmiques d'éléments posttoniques du contexte antérieur à une expression E, on peut distinguer le rythme propre de E (rythme de sa partie propre anatonique) et son rythme contextuellement augmenté. Ainsi, si on rythme en alexandrin 6=6, sans partager le mot *grande* entre les deux sous-vers, ce vers de Philippe Jaccottet, *La nuit est une grande cité endormie* (dans *L'Effraie* 1946-1950), le second sous-vers, *cité endormie*, a un rythme anatonique propre de 5 et un rythme contextuellement augmenté 6 (par récupération de la valeur rythmique de la féminine de *grande*).

² L'illusion métrique est entretenue chez certains métriciens par la croyance intellectuellement commode suivant laquelle « on » (anonyme ahistorique qu'on peut rencontrer dans des traités de métrique) éliderait toute éventuelle posttonique en fin de vers français.

En faveur de la pertinence rythmique directe de la longueur totale d'une expression métrique, on pourrait alléguer les hémistiches à césure dite « lyrique », dont la mesure inclut la féminine terminale: mais c'est justement un cas d'exception.

Nous avons aussi noté dans la colonne de droite le rythme catatonique caractérisé par la longueur de [DVM→] en nombre de voyelles. Disons qu'en français ces vers sont de *cadence* 2 ou 1 selon que leur forme catatonique – leur domaine rimique – comprend 2 voyelles (cadence dite *féminine*) ou 1 (*masculine*). Cette cadence n'est encore pas métriquement réglée dans l'épître à Mignonne où elle est libre, mais l'était généralement en TL à la fin du XVI^e siècle (notamment selon le système dit d'Alternance consistant, à l'intérieur de certains domaines métriques, à changer de cadence à chaque changement de timbre rimique).

Dans certaines traditions, notamment orales, l'équivalence rimique n'est pas, ou pas systématiquement, une équivalence de la forme phonémique intégrale, toutes voyelles et consonnes comprises comme dans les vers de Marot (*rime intégrale*); par exemple, souvent, ce qui est constant, donc régulier, est une équivalence de la forme phonémique vocalique, l'équivalence des consonnes n'étant pas requise (*rime vocalique* dite *assonante*). Voici un exemple de TO française enfantine actuelle: *Une souris ver-te / Qui courait dans l'her-be / Je l'attrape par la queu', / Je la donne à ces messieurs, / Ces messieurs me di-sent: / Mettez-la dans l'hui-le...: ici, verte et herbe, disent et huile, riment par leurs voyelles, mais pas (systématiquement) par leurs consonnes.*

L'existence de la rime vocalique et l'extension du domaine [DVM→] de la rime montrent déjà que ce serait une erreur de définir systématiquement les régularités métriques en termes de syllabes quand il est possible de le faire en termes de voyelles. Le domaine rimique le plus amplement attesté ne correspond pas à une segmentation syllabique: il commence par une voyelle en pleine syllabe tonique (même si l'équivalence phonémique *peut* remonter avant la tonique), et la rime vocalique implique sélectivement les voyelles. Enfin le domaine rimique ne correspond même pas à une partie de syllabe, puisque dans un vers de cadence supérieure à 1 comme le premier ci-dessus, ou dans un vers italien ou anglais de cadence 3 ou 4, il comprend une partie de la syllabe tonique plus la ou les syllabes qui suivent. Cela étant reconnu, on aperçoit déjà que le mètre qu'on définit souvent en termes de nombre syllabique peut se définir plus prudemment en nombre de voyelles. Là encore, l'analyse en (attaques de) voyelles, en distinguant sélectivement ces éléments principaux dans la continuité phonique, s'oppose à l'analyse syllabique qui segmente exhaustivement cette suite en parties complémentaires (syllabes).

Il peut exister une certaine *conscience* poétique de la forme catatonique de la rime. En témoignent peut-être les mots d'esprit tels que celui de Cyrano de Bergerac qui, dans la pièce de Rostand, (1899), improvise ce vers de ballade: *Il me manque une rime en eutre* – constatation auto-falsifiante, ou encore Le Franc de Pompignan insérant dans son *Voyage de Languedoc et de Provence* (vers 1740) une longue description monorime – vingt-sept vers – d'un lieu *peu récréatif*, le Château d'If, dont le nom catatonique fournit la rime trop peu renouvelée: mimétiquement, ce poème s'impose comme un fastidieux monument en rime d'*if*.

3. NE PAS CONFONDRE LE VERS LITTÉRAIRE ET SA CONTREPARTIE ORALE

Avant de poursuivre, il vaut la peine de souligner un fait assez évident mais souvent négligé. Lisez attentivement, tour à tour, ces deux versions des premiers "vers" de la Marseillaise. A droite (B) sont les vers de l'« Hymne » tel que Rouget de Lisle vieux l'envoyait à des correspondants comme un poème (sauf l'interligne ajouté ici pour la correspondance A/B); à gauche (A), les paroles telles que certaines personnes les chantent aujourd'hui (cf. note 3 p. 140).

A	Allons, enfants de la patrie, Le jour de gloire est arrivé: Contre nous de la tyrannie L'étendard sanglant est levé, L'étenda-re sanglant est levé. Entendez-vous dans les campagnes Mugir ces féroces soldats? Ils viennent jusques dans nos bras Egorger nos fils et nos compagnes!	B	Allons, enfants de la patrie, Le jour de gloire est arrivé: Contre nous de la tyrannie L'étendard sanglant est levé. Entendez-vous dans les campagnes Mugir ces féroces soldats? Ils viennent jusques dans nos bras Egorger nos fils, nos compagnes!
---	---	---	---

En lisant ces vers sans les chanter, de nombreux lecteurs accoutumés à la poésie métrique traditionnelle peuvent sentir la régularité métrique des vers de B, et, grâce à la même aptitude, sentir l'irrégularité métrique de deux vers de A (intrus en contexte de 8-voyelles). Or, d'une part, en lisant ces vers, ils n'en sentent pas le rythme musical (à base musicale isochronique); d'autre part, s'ils les chantent, ce faisant, ils ne repèrent sans doute pas les irrégularités de deux vers de A en nombre de voyelles; c'est donc qu'ils ne sentent pas non plus l'égalité des autres vers de A en nombre anatonique (8v). Conséquence imparable de ce type d'expérience: lire en vers

littéraires et chanter sont deux activités rythmiques incompatibles sur un tel exemple. Donc un vers littéraire et un "vers" chanté ne sont pas le même vers, même s'ils contiennent les mêmes paroles: les paroles *Le jour de gloire est arrivé* (par exemple) ne peuvent faire un vers littéraire de mètre 8 que munies d'un certain traitement rythmique; et, munies d'un certain traitement musical, elles peuvent faire un morceau de chant dont le mètre est d'une nature (chronorhythmique) différente.

Ce type d'expérience est banal: en scandant la comptine: *Une poule sur un mur – Qui picorait du pain dur – Picoti, picota – Lèv' la queu' et puis s'en va*, on peut sentir quatre morceaux de rythme parfaitement régulier, puis, en la lisant imprimée en quatre vers, distinguer le troisième "vers" comme différent des autres (en fait, non 7v).

4. RIME ET RYTHME DE TRADITION ORALE (VOCALISME, NON SYLLABISME)

On sait depuis longtemps que les équivalences de durée qui fondent la métrique de chant concernent essentiellement des durées d'intervalles entre des attaques de voyelles distinguées, plutôt que des durées totales de voyelles ou de syllabes. Ainsi pour cette ronde enfantine traditionnelle, où les *attaques* des voyelles distinguées en gras et les instants signalés par un tiret «-» sont en série *isochrone*, c'est-à-dire séparés par des intervalles de durée équivalente:

Dan - sons la capuci.ne	il	i2	i3	i4
Ya - pas de pain chez nous -				
Yen - a chez la voisi.ne				
Mais - ce n'est pas pour nous				

on peut distinguer dans chaque "vers" quatre *instants métriques* (ou *ictus* [coups], *beats* [battements],...) numérotés ici de 1 à 4, formant une série de 16 instants isochrones correspondant aux attaques des voyelles distinguées en gras¹. Dans chaque vers, typiquement², les

¹ Les instants d'attaque des quatre DVM de vers (4, 8, 12, 16) sont eux-mêmes isochrones. C'est bien l'instant d'attaque des voyelles qui est métrique plutôt que leurs durées respectives, car on peut abrégier certaines voyelles sans donner l'impression de fausser l'isochronie, mais non librement insérer entre des voyelles des silences de durée variable qui casseraient l'isochronie.

² Cette analyse est développée dans Cornulier (2000b).

coups se groupent en deux paires [i1...i2] et [i3...i4] d'égale durée, *associables*, (par coïncidence avec leur attaque de DVM) à des "hémistiches": {Dansons} {la capucine}, {Ya pas} {de pain chez nous}, {Yen a} {chez la voisine} {Mais ce} {n'est pas pour nous}. Chacune de ces mesures chronorythmiques, paire [i1...i2] pour les hémistiches ou [i2...i4] pour les vers, a pour fin non pas sa voyelle DVM avec toute sa durée, mais précisément son attaque: la partie de cette voyelle qui se prolonge au-delà de son attaque n'est pas incluse dans la durée de ces paires équivalentes en durée. L'analyse de la métrique de TO nous oblige à une analyse du domaine du mètre plus précise que celle de la métrique de TL et peut-être, en fait, pertinente aussi pour la TL. Elle favorise l'idée que les domaines du rythme et de la rime sont analysables – de la manière la plus générale possible – en termes de voyelles plutôt que de syllabes, et même plus précisément, en termes d'attaques de voyelles¹.

Nous avons déjà souligné que l'analyse rythmique proposée ici n'était ni segmentale, ni syllabique; on peut ajouter qu'elle est *sélective* (non exhaustive) en ce sens qu'elle considère comme pertinentes (le cas échéant) des parties distinguées de l'expression ou de ses constituants. (Il ne suffit donc pas, pour faire de l'analyse rythmique et métrique, de diviser la «chaîne phonémique» linéaire supposée en toutes ses syllabes supposées à leur tour divisées en tous leurs phonèmes).

Considérons encore ces bruits ou cris collectifs rythmés sur un même rythme (deux paires d'instant métriques; «clap» note un claquement de mains):

Clap	-	clap	-	clap	clap	clap
i1		i2		i3		i4
Ma-	-	chin	-	un'	chan-	son
Gis-	-	card,	-	à	la	barr'
zis	-	kaʁ	-	a	la	baʁ

Le dernier, crié dans une campagne électorale, pouvait se crier, en tempo assez rapide, sans pause interne après le nom du candidat

¹ Je continuerai pourtant à nommer ici *voyelle* ce qui n'est que la partie initiale de ce que les phonéticiens nomment souvent voyelle; car cette attaque, quasi-instantanément reconnaissable, constitue véritablement le signal phonémique et ce qui suit éventuellement n'en est que la *prolongation*; de même, en analyse d'une mélodie tonale, il y aurait souvent lieu de distinguer l'attaque d'une note, signal mélodique, de son éventuelle prolongation. A proprement parler, la durée de *prolongation de la forme* d'un signal n'est pas la *durée* du signal qui la précède.

Deschamps (fin XIV^e siècle), la « dernière syllabe de chaque vers » doit revenir au commencement du vers suivant (*rétrogradation*) avec un nouveau sens (*équivoque*)¹ :

Lasse, lasse, maleureuse et dolente!
Lente me voy, fors de soupirs et **plains**.
Plains sont mes jours d'ennuy et de tourmente;
Mente qui veult, car mes cuers est certains,
Tains jusqu'a mort et pour celli que j'**ains**;
Ains mais ne fu dame si fort atainte;
Tainte me voy quant il m'ayme le **mains**.
Mains, entendez ma piteuse complainte.

En effet, de ...*j'ains* à *Ains*..., c'est une forme catatonique pure qui enchaîne, mais dans les autres cas, la projection syllabique de la voyelle tonique est totalement impliquée, comme de ... *dolente* à *Lente*...

6. CONVERGENCE DES APPUIS AVEC LA TONIQUE GRAMMATICALE

Que la rime a pour base, ou *appui* comme disait le Père Mourgues (1684), une certaine voyelle par laquelle elle commence et qu'on peut appeler l'*appui rimique*, A^r, cela semble assez clair, dès lors qu'on ne commet pas l'erreur de confondre la partie rimante des expressions métriques avec leur plus grande commune terminaison (PGCT)². Parallèlement, on peut appeler *appui métrique*, A^m, la voyelle sur laquelle se cale, comme conclusive, le rythme anatonique régulier (mètre). Leur convergence A^m = A^r généralement constatée semble être la conséquence d'une détermination commune: c'est ordinairement la dernière voyelle masculine de l'expression qui fournit l'appui du mètre (A^m = DVM) et celui de la rime (A^r = DVM); comme la notion de DVM dépend (à travers la notion de voyelle *masculine*, v. note 2) de la structure en constituants grammaticaux, cette détermination commune de A^m et A^r est grammaticale, et par elle ces formes sont radicalement associées aux

¹ D'après l'édition Raynaud (1891, vol. 7: 277).

² De même que deux alexandrins métriquement 6-6 ne cessent pas d'être 6-6 par le simple fait qu'ils ont d'autres propriétés rythmiques communes, par exemple sont tous deux sous-rythmés en 33-33 (mètre riche!), de même dans *Gal, amant de la reine, alla, tour magnanime, / Galamment, de l'arène à la Tour Magne, à Nîme*, c'est toujours la forme catatonique en *-ime* (voire *-nime* si on l'étend à sa projection syllabique) qui réalise métriquement la rime. Ce que j'appelle la PGCT correspond au plus grand segment commun de D. Billy (1984).

signes linguistiques dont elles sont les formes : ce ne sont pas simplement des formes (sonores), mais bien des formes de signes ; à cet égard on peut parler d'un caractère sémiotique du rythme.

La triple convergence qui en résulte $A^m = A^r = DVM$ peut être illustrée, au moins sur le papier, par ces "vers" de chanson de Georges Brassens (texte de *La mauvaise réputation*, 1952)¹ :

	DVM	Appui du mètre 8	Appui de rime
Mais les brav' gens n'aiment pas que L'on suive une autre route qu'eux	v. de <i>que</i> v. de <i>eux</i>	v. de <i>que</i> v. de <i>eux</i>	v. de <i>que</i> v. de <i>eux</i>

De même dans ces vers littéraires d'Apollinaire dans *Rosemonde* (1912) : *Longtemps au pied du perron de / La maison où entra la dame / Que j'avais suivie pendant deux / Bonnes heures à Amsterdam...*, la fin *perron de* ne rime pas avec quelque chose comme *Rosemonde*, mais avec la voyelle stable de *deux*².

Ce rôle fondamental de la DVM n'est pas propre aux formes régulières (métriques) ; il manifeste dans le domaine métrique une tendance plus générale de la prosodie de la langue. En français notamment³, en cas de pause, c'est ordinairement la DVM qui est le point d'appui privilégié d'un éventuel accent conclusif⁴, d'un éventuel signal intonatif (plus grave/aigu), etc.

L'examen de la syllabation dans des cas de suspens avec pause dans la conversation permet d'ajouter une précision significative à la contrainte d'appui prosodique sur la DVM. La phrase *On n'aimait pas que Caïn s'éloigne le jour de Pâques* peut se syllaber d'une

¹ Les paroles de ce chanteur qui disait écrire ses vers avant de les mettre en musique avaient souvent, sur le papier, une métrique littéraire plus ou moins indépendante de leur métrique dans le chant. Cette ambivalence est commune. – Le [ə] de *que* n'est pas féminin parce qu'il n'est postérieur à la dernière voyelle stable d'aucun constituant grammatical les contenant tous deux.

² Le suspens à l'entrevers en *de ...* est mimétique de la poursuite arrêtée à la porte d'une maison, mais à l'autre bout du poème, enfin *Rosemonde* et *Rose du Monde* riment dans la concordance en [ɔdə]!

³ Dans une langue telle que l'italien, la notion de voyelle masculine semble correspondre à celle de voyelle non lexicalement posttonique.

⁴ En ce sens, on la dit parfois *accentogène*. La longueur par laquelle des phonéticiens caractérisent l'"accent" peut n'être souvent qu'une conséquence contrastive (négative), en voix continue, du fait que des attaques de voyelles appartenant à une même expression sont regroupées par proximité : la dernière d'un groupe de proximité est automatiquement allongée jusqu'au groupe suivant.

manière naturelle en [[.ʃ.nɛ.mɛ.pak.ka.ẽ.se.lwaŋ.lə.zur.də.pāk.]], où *que* est réalisé en [k] sans voyelle en fin de syllabe¹, en sorte que *pas que* peut, comme *Pâques*, se syllaber ici en [pak]. Mais en cas de suspens après *pas que* ... comme quand on hésite à choisir les mots suivants, la syllabation ordinaire de *pas que* ... à la "pause" est [.pa.kə. |], et non [.pak. |] avec *que* sans voyelle (où | note la pause). De même, la syllabation ordinaire de *Si je* ... *pouvais* avec suspens avant le verbe commence par [.si.zə. |] plutôt que [.siz. |], alors que la syllabation de *dis-je* ... en [.diʒ. |] à la pause est naturelle. Ces exemples témoignent de ce qu'on peut appeler une *Contrainte de représentation syllabique*: à la fin d'une suite syllabée en continuité (cosyllabée), la DVM doit pouvoir représenter le ou les constituants en cours au moment du suspens: pour *dis-je* ..., cette contrainte est satisfaite par le [i] de *dis* parce que le dernier constituant présent, *je*, forme avec *dis* un constituant supérieur [diʒ(ə)] dont [i] est la DVM; pour *Si je* ..., la contrainte n'est pas satisfaite par le [i] de *Si* parce que ce n'est pas la DVM d'un constituant dont *je* soit un élément; la syllabation doit alors s'appuyer sur une voyelle de *je*, dernier constituant à la pause, ce qui est possible en utilisant sa voyelle optionnelle (instable) [ə], sur laquelle ne prévaut pas une voyelle stable comme dans le cas de *dis-je*. A la pause favorisée par l'entrevers après *que* ... et *de* ... dans les vers cités de Brassens et Apollinaire, l'appui sur l'*e* optionnel est conforme à cette tendance².

– Ce type de phénomènes prosodiques ne me semble pas encore avoir reçu des phonologues l'attention qu'il mérite.

Les exceptions à la Contrainte de représentation syllabique, à la rime, sont parfois révélatrices de cette contrainte en la violant. Dans un dialogue du dernier Verlaine (1894, *Dans les Limbes*, IV), (...) *Ton vulgaire «depuis que t'es là!» – C'est que, c'est que... / – C'est que, c'est que, tu m'as l'air... c'est que... Zut! avecque / Tes boniments (...)*, la pression métrique impose comme appui du premier vers (voyelle 12) la voyelle de *c'est...* au lieu de l'éventuel *e* instable de *que* pourtant suivi de pause, comme si (par exemple) le

¹ Je signale par double crochets [[]] la continuité syllabique sauf indication contraire telle que | pour une "pause".

² Cette contrainte d'appui syllabique est un élément d'explication du fait que le recours à l'*e* optionnel du déterminant *ce* est nécessaire devant un mot comme *hasard* alors qu'il ne l'est pas devant un mot pourtant disjonctif comme *bazar*: on peut prononcer *C'est ce bazar* [sesbazaʁ], mais non *C'est ce hasard* [sesazar] (comme si la DVM de *hasard* devait, par contrainte lexicale, ne représenter que ce mot seul).

personnage (l'homme) prononçait *C'est qu...* [.sek.]. Mais justement l'autre personnage (la femme) le coupe sans qu'il ait pu gérer un suspens de cosyllabation; (quelques réparties plus tard, une réplique interrompue du même monsieur se bornera à une esquisse de consonne: *J'...*, que coupe l'exclamation de sa compagne: *O rouspétance / Détestable!*). La violation de la Contrainte de représentation syllabique peut aussi être en quelque sorte réparée par le non-respect de la discontinuité syllabique normale à l'entrevers; par exemple, dans ces 8-voyelles de la *Ballade de la vie en rouge* du même auteur dans *Parallèlement* (1889), *Prince et princesse, allez, élus, / En triomphe par la route où je / Trime d'ornières en talus. / Mais moi, je vois la vie en rouge*, la pression métrique impose comme appui métrique et rimique du second 8v le *où* au lieu d'un *e* instable dans *où je /*, mais on peut être tenté de syllaber *où je / Trime* en continuité, ce qui dispense d'un suspens avec appui sur *je*. Enfin, dans bien des cas où ni une interprétation stylistique directe, ni une compensation de l'exception à la Contrainte de représentation syllabique ne paraît probable (par exemple parce que le chanteur interrompt effectivement la cosyllabation), on peut se contenter de constater qu'à cet égard des formes de mots sont simplement traitées comme des formes en soi, d'une manière qui peut paraître ludique: ainsi – peut-être – quand Brassens fait rimer *le ciel en eut marre de / L'entendre (...)* avec *la camarde* (v. J.-F. Jeandillou, 2001), donc en [aʁd.]; c'est ce dont rend compte l'impression qu'on peut avoir que le chanteur ou le poète manipule des formes ou même des bouts (de forme) de mot en les déconnectant de leur fonction sémiotique.

Il est peu question ici de la cadence (rythme catatonique) parce qu'en poésie française littéraire (classique), comme les suites de vers sont rimiquement saturées et que la cadence est assujettie à la rime (elle est le rythme de la forme catatonique rimante ou non), sa réglementation métrique est sporadique ou subsidiaire: ainsi, dans l'Alternance de cadences entre «rimes» (et non vers) masculines et féminines, elle est explicitement subordonnée à la séquence rimique avec les problèmes qui en résultent (d'un vers à l'autre, on change de cadence si on change de rime). Mais on pourrait plausiblement considérer que la cadence, double par exemple (2-voyelles), d'un vers féminin comme *Ma mignonne* chez Marot – qu'elle soit métriquement pertinente ou non – a pour appui «A^c» la même voyelle tonique du vers que le mètre et que la rime (par exemple A^c = A^m = A^r = DVM: convergence des appuis de la cadence, du mètre et de la rime avec la DVM). Ce qui, dans une analyse de la métrique de chant, peut être pertinent pour l'analyse musicale.

24. MONORIMIE ET STRUCTURE SOUS-JACENTE : LE CORBEAU REVISITÉ¹

La poésie américaine la plus célèbre au XIX^e siècle a été *The Raven* d'Edgar Poe (1845), dont elle a établi la réputation pour sa maîtrise de l'art des vers et l'originalité de la forme strophique d'une monotonie rimique remarquable. Voici sa dernière strophe, où les hémistiches ont été graphiquement distingués pour faciliter l'analyse (ne sont pas signalées les répétitions internes aux hémistiches et les allitérations). Un corbeau (*raven*), visiteur non invité et ne répondant jamais que par le mot *Nevermore*, s'incruste chez celui qui a perdu sa *Lenore*²:

sous-vers 1	sous-vers 2	Formes cataton.	Mèt.
And the Raven, never flitting,	still is sitting, still is sitting	bb	4 ² 4 ²
On the pallid bust of Pallas	just above my chamber door;	<u>a</u>	4 ² 4 ¹
And his eyes have all the seeming	of a demon that is dreaming,	cc	4 ² 4 ²
And the lamp-light o'er him streaming	throws his shadow on the floor;	<u>ca</u>	4 ² 4 ¹
And my soul from out that shadow	that lies floating on the floor	<u>a</u>	4 ² 4 ¹
	Shall be lifted – nevermore!	<u>a</u>	4 ¹

Le soulignement signale une équivalence interstrophique³. «4²» et «4¹» notent un sous-vers de cadence 2 ou 1. Il y a deux symboles de forme catatonique (vers 1, 3, 4) quand il y a (aussi) une rime à la césure.

Ce long poème, dont la métrique surchargée contribue à une tonalité obsessionnelle, se signale par la récurrence lancinante de la forme catatonique de graphie *ore* ou *oor* qui conclut dans chaque strophe les deux tiers des vers. Superficiellement, et compte non tenu des rimes à la césure, le schéma "rimique" des strophes est amorphe et lacunaire: [*a*aaa], où l'unique rime de vers, notée «a», est constante de strophe en strophe, et a une valeur [ɔ:] (ou à peu

¹ Cette analyse a été exposée à l'École Doctorale *Disciplines du sens* de l'Université de Paris-8, mai 1996 au séminaire d'Henri Meschonnic.

² Transposition d'Henriette Chataigné: *Depuis il est immobile, posé là, posé tranquille, / Juste sur le pâle buste de Pallas, juste au-dessus. / Et son œil dans son orbite est d'un démon qui médite, / Et la lampe qui palpite jette son ombre au sol nu; / Et mon âme de cette ombre qui gît flottante au sol nu / N'émergera – jamais plus.*

³ Donc, dans toutes les strophes, le vers 2 a la même forme catatonique, le dernier vers se terminant par le même morphème *more*, inclus ou non dans le mot *nevermore*.

près). L'objet de l'analyse succincte qui suit est de montrer que ce schéma superficiel recouvre une construction bien articulée combinant diverses relations de rime et de répétition à divers niveaux de structure métrique.

Le mot *nevermore* (*jamais plus*), qui conclut le poème, a un rythme anatonique caractérisé par deux voyelles principales (lexicalement accentuées, distinguées en gras) séparées par une voyelle secondaire intermédiaire (atone), rythme de TO à 2 coups (principaux) et d'intervalle 1, qu'on peut noter par exemple: V v V. Le redoublement de ce rythme donne le rythme à 4 coups: V v V V v V, qui devient V v V v V v V si on insère une voyelle secondaire entre les deux principales contiguës; cette insertion uniformise ce qu'on peut appeler une *trame d'intervalle 1* où deux principales (V) sont toujours séparées par une secondaire (v). Tel est, engendré rétrospectivement par le modèle de *nevermore*, le rythme du vers conclusif du poème et, par périodicité, du vers conclusif de chaque strophe. Le redoublement de ce rythme donne le rythme à 8 coups V v V v V v V V v V v V v V, qui par uniformisation de trame (insertion d'une voyelle secondaire à la césure), donne: V v V v V v V v V v V v V v V : tel est le rythme anatonique de tous les autres vers¹. En le redoublant à son tour, on obtient un rythme à 16 coups dont on peut à son tour lisser la trame en insérant encore une voyelle grammaticalement posttonique à la frontière de ses composants: tel est, au moins potentiellement, le rythme des deux distiques initiaux de chaque strophe. Soit, à partir du noyau *nevermore*, ces expressions métriques toutes de trame d'intervalle 1:

2-coups	Nevermore	VvV
4-coups	Shall be lifted – nevermore	VvV v VvV
8-coups	And the Raven, never flitting, still is sitting, <i>still</i> is sitting	
16-coups	And the Raven, never flitting, still is sitting, <i>still</i> is sitting On the pallid bust of Pallas just above my chamber door	VvVvVvVvVvVvVv v VvVvVvVvVvVvVvV

¹ Je m'écarte d'une analyse plus traditionnelle (admise par Poe dans l'article *The Philosophy of composition* où il commente la genèse du *Raven*) de ces vers en suites de pieds, *trochées*, paires de syllabes accentuée-inaccentuée; il faudrait alors croire que le pied conclusif de chaque vers masculin, donc de chaque stance, est tronqué ...

Le 8-coups binaire à tous les étages et de trame 1 est caractéristique de la chanson et se retrouve par exemple dans ce vers de cette chanson américaine sur les chercheurs d'or de 1849: *In a cavern in a canon excavating for a mine, - Dwelt a miner forty-niner and his daughter Clementine.*

La cadence 2, plutôt continuative, soude chacune de ces unités ; la cadence 1, plutôt conclusive, marque leurs limites à la fin des vers 2, 4, 5 et 6 de chaque strophe¹, distinguant ainsi quatre *séquences masculines de trame 1* à l'intérieur de cette strophe : D1, D2, vers 5 et vers 6.

Si on n'envisage que les rimes strictes (conformes au principe de Pertinence des équivalences métriques), et qu'on considère chaque paire éventuelle d'expressions métriques successives dans une structure emboîtée, l'analyse suivante se dégage sans peine :

- 1) Le premier vers est un (aa) rimique par *flitting* = *sitting*. Même chose pour le 3^e par *seeming* = *dreaming*.
- 2) Les deux premières séquences masculines, distique D1 composé des vers 1-2 et distique D2 composé des vers 3-4, forment un (aa) rimique par *door* = *floor*.
- 3) Les deux dernières séquences masculines, vers 5 et vers 6, forment un (aa) rimique par *floor* = *nevermore*.

Ce sixain de vers est donc un "quatrain" (aa) (aa), double domaine rimique, dont les unités sont les deux premiers distiques et les deux derniers vers, dont la longueur va de 16 coups (distiques) à 4 (vers 6). Ce "quatrain" est désigné ci-dessous comme quatrain *global* de stance pour le distinguer du quatrain de vers *initial* de stance noté Q dans le schéma ci-dessous.

- 4) Dans D2, le second vers (en *floor*) est *enchaîné* au premier par rime de sous-vers : son premier hémistiche rime par *streaming* avec le dernier du précédent en *dreaming*².

A cela se réduit la structure rimique de la strophe dégagée des conséquences des répétitions : c'est un (aa) (aa), qui contient un enchaînement rimique (*batelage*) dans son dernier (aa) et dont chaque unité initiale de (aa) est elle-même un (aa). Ce quatrain global pourrait être rimé en (aa bb) avec des formes catatoniques renouvelées de strophe en strophe, n'étaient les répétitions suivantes :

- 5) Les deux (aa) du quatrain global sont enchaînés par répétition de mot conclusif de vers ou de distique : le mot *floor*, qui conclut le second élément du premier (aa) au vers 4, conclut aussi le

¹ Dans quelques 8-coups seulement, comme *Straight I wheeled a cushioned seat (-) in front of bird and bust and door*, l'hémistiche 1 est masculin et la voyelle faible médiane (ici dans *in*) ; la continuité du vers n'en reste pas moins évidente.

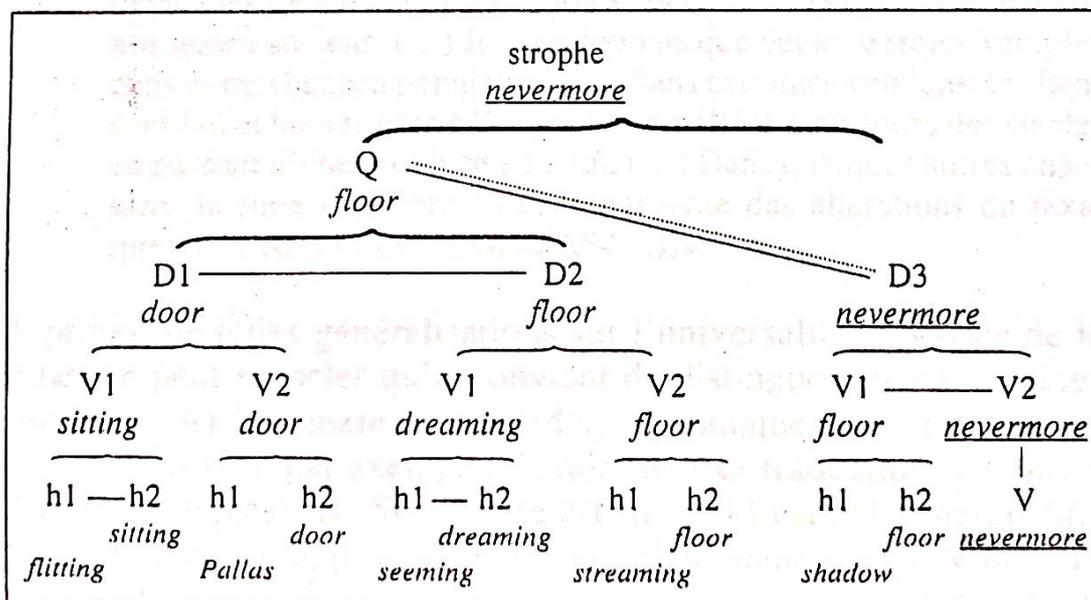
² Sur divers types d'enchaînement, voir Cornulier (2000a).

premier élément du second (vers 5)¹. D'où l'uniformisation rimique superficielle en (aa aa) par les mots: *door, floor, floor, nevermore*.

- 6) Le même morphème *more* (toujours sous négation, le plus souvent dans le mot *nevermore*) conclut toutes les strophes. Compte tenu des relations précédentes, il s'ensuit que toutes les unités constitutives des (aa) (aa) de ces strophes se terminent par la même forme catatonique [ɔ:].

Finalement, le mot *nevermore* (concluant les onze dernières strophes) apparaît comme le noyau générateur du poème qu'il conclut non seulement par son sens, mais par son rythme V v V et par sa forme catatonique [ɔ:] au niveau strophique.

Ces relations sont résumées dans le schéma ci-dessous où chaque expression métrique est représentée par son mot conclusif. Le soulignement marque un mot équivalent de strophe en strophe. Les lignes simples indiquent des relations de rime, et la ligne pointillée, une relation d'enchaînement par répétition :



Les relations métriques notées sur cette dernière strophe sont communes à toutes, mais certaines strophes présentent des propriétés supplémentaires. Ainsi, dans les premières, sur l'enchaînement rimique du vers 3 au vers 4 se greffe un enchaînement lexical d'un hémistiche à l'autre de ce dernier vers; exemple dès la première

¹ On peut aussi considérer que cet enchaînement lie les deux derniers distiques.

strophe: *While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping, / As of someone gently rapping, rapping at my chamber door*: il y a, par *rapping*, enchaînement lexical d'un hémistiche à l'autre dans ce dernier vers.

Parmi les nombreuses *allitérations* du *Raven*, signalons celles qui, comme dans le dernier hémistiche de cette strophe et du poème, *that lies fl-oating on the fl-oor*, lient le mot conclusif à un mot interne, l'équivalence d'attaque syllabique, ici en *fl-*, impliquant les 2^e et 4^e (dernière) voyelles métriquement principales du rythme VvVvVvV. Si on considère que cette équivalence d'attaque syllabique sert de support à une contre-équivalence [*oating* > *oor*], cette contre-rime semble pouvoir s'articuler à une subdivision de l'hémistiche en {*that lies floating*} {*on the floor*}¹. – On sait que des vers de tradition orale anglaise ancienne (type *Beowulf*, fin X^e siècle), métriquement paires de 2-coups isochrones, étaient caractérisés par un système d'allitération impliquant seulement leurs trois coups internes. Dans la perspective proposée ici, on peut imaginer que les contre-rimes établies par ces allitérations, complémentaires avec la rime finale, reliaient des sous-hémistiches dont chacun était un 2-coups.

POUR CONCLURE

Rassemblons pour finir quelques conclusions dégagées au cours de cette étude.

Un texte «poétique», même de tradition orale et enfantine, peut avoir une architecture rythmique à l'intérieur de laquelle une rime n'est pas simplement une «réurrence phonique» d'un mot à un autre. Définie sur la forme catatonique, elle-même calée sur la dernière voyelle masculine, d'une expression, la rime est, en poésie littéraire, une relation entre des suites de signes, pas seulement des sons: elle est sémiotique. L'analyse du texte doit donc tenir compte du principe de Pertinence des équivalences métriques en distinguant les *rimes* au sens strict des équivalences phonémiques induites par répétition (§6-7).

Un schéma rimique linéaire épelé en fonction d'une observation de surface n'est pas une analyse et peut être trompeur. Il peut être

¹ De même une contre-rime par allitération peut favoriser non seulement la subdivision {*On the pallid*} {*bust of Pallas*}, mais au niveau inférieur {*bust*} {*of Pallas*}.

pertinent, le cas échéant, de neutraliser l'effet de répétitions de signes, d'enchaînement, etc., et de distinguer une pluralité de domaines rimiques, parfois à des niveaux hiérarchiques différents, dont les structures distinctes se brouillent en se confondant dans une unique projection linéaire (§12, 16, 22) qu'épèlent les schémas rimiques traditionnels.

Il est souvent pertinent de distinguer les traditions orales et les traditions littéraires, la métrique pouvant tendre dans ces dernières à s'établir sélectivement sur des propriétés grammaticalement définies (pour de simples raisons de communication), en tenant compte de leur évolution et de leurs échanges ou relations à divers moments de l'histoire, alors que le rythme apparent des paroles, mises sur le papier, d'un texte de tradition orale peut n'être analysable que par référence à une structure musicale ou chronorythmique absente.

A propos du rôle essentiel justement reconnu à la rime dans la tradition poétique française, dans une étude embrassant des traditions orales et littéraires du Moyen Age à nos jours, Paul Verrier écrivait (1931 : 292, n. 20) :

«L'absence de rime est contraire à l'esprit de notre poésie, et cela depuis les débuts jusqu'à nos jours. Il n'y en a pas d'exemple dans nos textes anciens. (...) Je n'en connais que deux ou trois exemples dans notre chanson populaire : c'est dans certaines versions de chansons bel et bien rimées à l'origine, mais altérées au cours des siècles en passant d'une province à l'autre (...) Dans quelques autres chansons, la rime a disparu çà et là par suite des altérations du texte (première strophe de "Malbrouk" (...))».

A propos de telles généralisations sur l'universalité supposée de la rime, on peut rappeler qu'il convient de distinguer les deux thèses suivantes : A) Tout texte est rimé (dans le domaine littéraire français, ce n'est pas vrai, par exemple, de nombreuses traductions en vers à diverses époques); B) Si un texte est rimé, il l'est exhaustivement; par exemple, il n'apparaît pas de vers blanc dans une suite de vers rimés. – La poésie française tend en effet souvent vers une saturation rimique linéaire au niveau des vers (forme contrainte de B). Mais la thèse B ne vaut pas pour de nombreux exemples de tradition (purement) orale, où certaines "rimes" ne sont que des répétitions et où le schéma rimique peut être systématiquement lacunaire comme dans un rabé-raa, forme particulièrement répandue en francophonie. On serait moins éloigné de la vérité en disant qu'en TO, la plupart des paroles sont incluses dans une expression en relation de rime, de contre-rime ou de répétition.